

# ROUBANDO LIVROS E ROUBANDO A CENA: IDENTIDADE, MEMÓRIA E DIÁSPORA JUDAICAS NO LIVRO (2005) E NO FILME (2013) *A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS*

STEALING BOOKS AND STEALING THE SCENE: JEWISH IDENTITY, MEMORY  
AND DIASPORA IN THE BOOK (2005) AND THE MOVIE (2013) *THE BOOK THIEF*

Silvana Augusta Barbosa Carrijo\*  
Lucas Silvério Martins\*\*

---

## RESUMO

Literatura e cinema fomentam discussões cada vez mais instigantes, além de apresentarem relevância estética, ideológica, cultural e até mesmo comercial, uma vez que ambas movimentam mercados vorazes e as duas agregam a seus valores a faculdade de problematizar socialmente assuntos pertinentes ao homem. Quando tais artes dialogam entre si, as discussões de como se efetiva o processo de adaptação entre as semioses e quais os resultados obtidos através da transposição são relevantes e instigantes. No presente trabalho, propomo-nos a analisar a obra literária *A menina que roubava livros* (2005), de Markus Zusak, e sua homônima adaptação ao cinema (2013), dirigida por Brian Percival, em busca de desvendar, principalmente, como se deu o processo de adaptação e transposição da diáspora judaica em artes cujos campos limítrofes são, ao mesmo tempo, tão afins e tão particulares.

## PALAVRAS-CHAVE

Diáspora; judeus; literatura; cinema; adaptação cinematográfica.

## ABSTRACT

Literature and cinema encourage provocative discussions, as well as presenting aesthetic, ideological, cultural and even commercial relevance since both moves voracious markets and both add to their values the faculty of socially problematizing subjects pertinent to human. When these arts are dialogued discussions about how the adaptation process between the semiosis is effective and what results obtained through transposition are relevant and instigating. In the present work we propose to analyze the literary work *The Book Thief* (2005), by Markus Zusak and his eponymous film adaptation (2013), directed by Brian Percival, in order to find out, mainly, how the process of adaptation and transposition of the Jewish Diaspora into arts whose bordering fields are at the same time so related and so particular

## KEYWORDS

Diaspora; jewish; literature; cinema; film adaptation.

---

\* Universidade Federal de Goiás (UFG).

\*\* Universidade Federal de Goiás (UFG).

*Serás disperso por todos os reinos da terra.*  
(Velho Testamento)

## **LITERATO E ESCRITOR: DUO DE VOZES EM SINFONIA**

As relações entre literatura e cinema fomentam discussões cada vez mais instigantes, além de apresentarem relevância estética, ideológica, cultural e até mesmo comercial, ganhando destaque de produção e qualidade e reconhecimento no desenvolvimento da linguagem literária e cinematográfica e até mesmo fazendo parte de engajamento em causas sociais. Enquanto a literatura descreve cenas compostas num jogo de palavras que proporciona riqueza de detalhes e uso de diferentes ferramentas literárias para alimentar a fabulação, instigando o imaginário do leitor e propiciando criações únicas, o cinema consegue transpor a descrição e imaginação numa sequência de fotografias que, juntas, dão vida a imagens em movimento, criando, assim, uma nova visão possível de interpretação diferente em cada espectador, salpicada por novos elementos sonoros e de efeitos visuais que se atualizam a cada ato de observação da obra. Tanto a linguagem literária quanto a cinematográfica aguçam a imaginação, o lúdico do leitor / espectador e, não por acaso, caminham cada vez mais juntas, uma alimentando a outra.

No que se refere à adaptação da linguagem literária para a cinematográfica, uma das discussões mais pertinentes é o modo como se dá essa transposição. Para Ismail Xavier (2003), essa adaptação pode ser vista sob diferentes óticas. Sendo assim, podem ocorrer variadas interpretações do modo como um livro pode ser transposto por um cineasta para o formato audiovisual, levando em conta as diferentes maneiras de se adaptar som, imagem e iluminação àquilo que um autor literário previamente criou. Muitas vezes ignorando essa pletora de possibilidades de adaptação cinematográfica do literário, no entanto, leitores e espectadores esperam que o filme seja uma cópia fidedigna da arte literária, ou seja, uma reprodução *ipsis litteris* daquilo que se encontra expresso na obra base quando transposta para a criação cinematográfica.

Ao transpor um livro literário para a linguagem do cinema, ocorre uma nova redefinição da obra a ser criada, isto é, cria-se um novo e diferente modo de contar a história; acionam-se diferentes modos de imaginar e materializar aquilo que outrora

foi concebido pelo escritor nas páginas de um livro. Neste ponto o cineasta é tão autor quanto aquele que escreveu o texto literário acionado como base, e, assim, particularidades do cinema devem ser observadas. Xavier (2013) elucida que “admita-se até que ele [o cineasta] pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens” (XAVIER, 2013, p. 61-62). Logo, através da linguagem cinematográfica, ainda que utilizando como referência a literatura, cria-se uma obra distinta que pode ter relações com a obra referenciada, mas que, também, pode criar novas leituras, novos olhares e tecer um mundo com autonomia em relação ao literário.

A tão discutida e procurada fidelidade ao original, principalmente por parte de leitores das obras de referência que esperam da criação audiovisual uma reprodução idêntica ao que foi literariamente consolidado, é vista em segundo plano quanto aos critérios de maior valor crítico. No lugar dessa visão estreita pautada pela fidedignidade a todo custo, passa-se, nas palavras de Xavier (2013), a preferir a observação do filme como nova experiência em forma e sentidos, melhor dizendo, constrói-se uma nova obra norteadas por uma composição artística já existente. Xavier (2013) afirma ainda que “afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos” (XAVIER, 2013, p. 62).

As perguntas relevantes nesse processo de adaptação cinematográfica então são: Como se comporta essa transposição da linguagem literária para a linguagem cinematográfica? Quais são os recursos utilizados? Quais técnicas de cinema são acionadas? Em que medida o que é observado na obra literária é contemplado no mundo audiovisual? Mais que isso, como se dá essa transposição de universos tão distintos e ao mesmo tempo tão convergentes quando se trata de adaptações que tocam em assuntos tão relevantes como os que se referem aos judeus e à diáspora judaica, por exemplo, que possuem uma memória universal estabelecida e que não devem ser deturpados de maneira alguma?

Ao pensar sobre estas possíveis obras que germinaram na literatura mas que floresceram também nos campos da cinematografia, elegemos a obra *A menina que roubava livros* (2005), de Markus Zusak, e sua homônima adaptação para o cinema

(2013), sob direção de Brian Percival, como *corpus* de análise do presente texto, que pretende examinar o processo de adaptação cinematográfica da obra literária, focalizando, principalmente, a diáspora judaica, conteúdo amplamente manejado como temática tanto na obra de arte literária como na audiovisual. Para tanto, tomaremos como norte algumas das perguntas levantadas no parágrafo anterior e acionaremos aportes teóricos dos campos epistemológicos da literatura, da memória judaica e do cinema.

## **PORQUE ÉS MALDITO, VAGARÁS PELO MUNDO EM FORÇADA DISPERSÃO**

Valendo-se da afirmação de Graeme Turner (1997) de que “a função do cinema em nossa cultura vai além de ser, simplesmente, um objeto estético para exibição” (TURNER, 1997, p. 13) e ainda que “o cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público” (TURNER, 1997, p. 13), percebe-se na arte cinematográfica um caráter humanizador indiscutível: ela é capaz de promover, por meio de sua linguagem, denúncias, discussões e revisões no que se refere a assuntos caros ao ser humano. O cinema pode ser, então, também, um caminho para a humanização, conforme compreende Antonio Candido (2004), concordando com Turner, para quem “a narrativa [fílmica] talvez desempenhe uma função social essencial que a torna indispensável para as comunidades humanas” (TURNER, 1996, p. 76). O mundo cinematográfico pode denunciar, ensinar e evidenciar relações humanas em suas mais diferentes óticas, seja cultural, social ou política, principalmente quando unido ao poder também humanizador da literatura. É assim, por meio dessas percepções da necessidade humana, que o tema da diáspora judaica pode ser abordado. Mais que um tema, trata-se de uma questão humanizadora, enraizada cultural e socialmente. Algo que não pode ser esquecido, que precisa ser lembrado. É neste momento que surge mais uma pergunta norteadora: como o cinema contribui para que as questões concernentes ao povo judaico, entre elas a perseguição e a diáspora, não sejam esquecidas?

Os judeus tiveram que lidar com a diáspora através dos séculos. Michael Brenner (2013) afirma que os judeus jamais tiveram uma terra que pudessem chamar legitimamente de sua: sempre foram uma espécie de agregados. Usando do termo “mestres da sobrevivência” (BRENNER, 2013, p. 52), Brenner conta a história de um povo que nunca foi querido, que sempre viveu em terras que não eram suas e não

eram dignos de confiança para que pudessem ter o próprio espaço: “a plataforma nazista de 1920 declarava, de modo vago, que os judeus eram incapazes de ser [...] ‘camaradas nacionais’” (BRENNER, 2013, p. 292). A Alemanha não foi o primeiro país a negar os judeus, apenas o fez de modo mais palpável, visível.

Muito antes da Alemanha, os judeus não eram desejados em nenhum outro território. Tratava-se de um povo vítima de olhares tortos, dúvidas, incertezas e acusações, conforme afirma Hannah Arendt (1989). Já na Alemanha, com o estourar da Segunda Guerra Mundial, os judeus novamente protagonizaram um movimento migratório ainda maior, obrigados a deixar família, amigos, bens, tudo que tivessem. A diáspora poderia ser a única maneira de sobreviver. Poderia, pois nem mesmo ela seria capaz de garantir a salvação deste povo. A primeira barreira era a resistência em receber esses judeus. Segundo Brenner (2013),

apesar do evidente sofrimento dos judeus na Europa, nenhum grande estado democrático considerou adequado abrir-lhes as portas. Ao contrário: os ingleses impuseram mais restrições à imigração judaica para a Palestina; os australianos viam a imigração judaica como um perigo ‘à sua própria raça’; e, embora o presidente Roosevelt tivesse tomado a iniciativa de convocar a conferência, os Estados Unidos não aumentaram suas cotas de imigração. Para os judeus dispostos a fugir da Europa, isso queria dizer que os únicos destinos que lhes restavam eram, por exemplo, a América do Sul, o leste da África e (não menos importante) Xangai (BRENNER, 2013, p. 302).

Ainda que os judeus conseguissem sair da Alemanha, chegar a algum local era incerto. Este fato, inclusive, pode ser observado nos escritos teóricos de Moacyr Scliar e Márcio Sousa (2003), que reafirmam o trauma da diáspora judaica indicando que a condição dos judeus nos navios que os transportavam era precaríssima e que fugir não significava viver. Sobre esse trauma da diáspora judaica, inclusive, Moacyr Scliar concebeu o livro infantil *Navio das cores* (2009) que utiliza imagens das obras de arte de Lasar Segall para recontar a andança dos judeus, dando enfoque às viagens ao incerto que eram representadas por navios abarrotados de seres humanos cheios de cores, ou seja, cheios de sonhos e desejos. Muitas dessas cores foram borradas, outras tantas tornaram-se monocromáticas.

A segunda grande barreira percebida para a diáspora judaica consiste no choque cultural: quando os judeus mudavam de suas terras em busca de algum abrigo precisavam lidar com olhares negativos à sua cultura e religião, muitas vezes não entendidas e alvo de extrema perseguição. O antissemitismo desde sempre acompanha os judeus tal qual uma sombra acompanha qualquer homem, mas se tornou ainda mais evidente com a Segunda Guerra Mundial, momento em que o

simples fato de ser judeu implicava julgamentos quanto à fé do povo judaico e levava à morte. Outro fator de conflito era a barreira linguística. Scliar e Sousa (2003) e Brenner (2013) evidenciam que a língua obrigou, por exemplo, que médicos tivessem que recorrer ao trabalho autônomo, muitas vezes vendendo itens baratos, pois, assim, não havia grande necessidade de comunicação. Era uma questão de sobrevivência.

Àqueles que escondiam judeus em suas casas, fossem cidadãos alemães ou de qualquer outro país dominado por Hitler, era, nas palavras de Brenner (2013) “correr um risco incalculável” (BRENNER, 2013, p. 309). A comparação pode ser feita à de esconder o maior inimigo de uma nação ou, ainda, oferecer ajuda a um terrorista; mais que permitir que a morte buscasse apenas o judeu, esconder, neste caso, também era dar oportunidade para que a morte levasse a alma de todos que com este judeu colaboravam. É no viés desta colaboração entre judeus, simpatizantes e a morte que a análise do livro e da adaptação cinematográfica da obra *A menina que roubava livros* (2005) ganha sentido e relevância e será apresentada a seguir.

## **QUANDO O OUTRO E O EU SE FAZEM MUTUAMENTE MORADA EM ESTRANGEIRA TERRA**

Publicado em 2005 pela autoria de Markus Zusak, *A menina que roubava livros*<sup>1</sup> tornou-se um *best-seller* mundial. A história é narrada pelo olhar de uma personagem conhecida e intimidadora, a Morte, cuja linguagem, inclusive, chama atenção por não ser agressiva e vingativa, como se pode esperar de sua figura. Pelo contrário, é uma linguagem permeada de reflexões e desenvolvida num tom que lembra os antigos contadores de histórias em suas conversas ao pé do ouvido do leitor. A Morte, inclusive, em suas palavras iniciais, trata de se apresentar ao leitor e até formula perguntas em um capítulo intitulado “Morte e chocolate”:

Eis um pequeno fato. Você vai morrer. Com absoluta sinceridade, tento ser otimista a respeito de todo esse assunto, embora a maioria das pessoas sinta-se impedida de acreditar em mim, sejam quais forem meus protestos. Por favor, confie em mim. Decididamente, eu sei ser animada, sei ser amável. Agradável. Afável. E esses são apenas os As. Só não me peça para ser simpática. Simpatia não tem nada a ver comigo. Reação do fato supracitado - Isso preocupa você? Insisto - não tenha medo. Sou tudo, menos injusta (ZUSAK, 2011, p. 8).

---

<sup>1</sup> Para a presente análise será utilizada a terceira edição da obra, lançada a público em 2011.



No que diz respeito à história que será apresentada, trata-se da vida de Liesel Meminger (a menina que roubava livros) e o judeu Max Vandenburg. Pode ser resumida, novamente de acordo com as palavras da personagem Morte, em: “Uma menina / algumas palavras / um acordeonista / uns alemães fanáticos / um lutador judeu / e uma porção de roubos.” (ZUSAK, 2011, p. 9)

Assim o leitor vai conhecendo a história de Liesel Meminger que, entregue à adoção junto com o irmão (que morre antes mesmo do fim da viagem rumo aos pais adotivos) por ter pais comunistas, é criada como filha por Hans e Rosa Hubermann. A menina, apaixonada por livros, vive em uma Alemanha devastada pelo discurso antissemita de Hitler. Em dado momento, um jovem judeu chamado Max Vandenburg chega à casa dos Hubermann pedindo abrigo e é prontamente atendido por Hans, que tem uma dívida de gratidão com o pai de Max: durante uma guerra, o pai do garoto judeu morreu para que Hans continuasse vivo. A história apresenta a chegada de Max com muito sofrimento para fugir das tropas de Hitler e segue até o momento em que o ambiente fica hostil demais e o garoto resolve, por sua conta, fugir novamente. Os Hubermann e a pequena Liesel não têm notícia do judeu até o fim da obra, momento em que a Morte, em uma noite de ataque aéreo que não foi percebido porque todos dormiam, leva todas as almas dos que moravam na mesma rua que os Hubermann, exceto a de Liesel. Ao fim, Liesel é adotada pela primeira-dama da cidade (que secretamente fornecia livros para a menina) e, então, dois anos depois, acontece o reencontro de Max e Liesel. Nos momentos finais, a morte aparece novamente para buscar Liesel, aos 90 anos de idade, depois de ela ter tido uma vida satisfatória, preenchida pelo sucesso literário da autora que se tornou. A Morte revela, então, que não sabe o motivo pelo qual se afeioou à menina, mas que ela, como raras pessoas, despertou-lhe a curiosidade sobre o que é o viver.

A adaptação cinematográfica, dirigida por Brian Percival e produzida pela *Fox 2000 Pictures*, concorreu ao prêmio Oscar de melhor trilha sonora original, não conseguindo ser agraciada. De um modo geral, a adaptação contempla muitos elementos presentes na obra literária, porém, devido a ajustes de roteiro, acaba subtraindo algumas passagens encontradas na obra de Zusak. É narrada pela voz da sempre enigmática Morte.

Ainda que a relação entre Liesel e a Morte seja alvo relevante de análise por parte de qualquer trabalho acadêmico, o enfoque analítico do presente texto se limita à relação entre os personagens Liesel e Max, especificamente, ao movimento de

diáspora do garoto judeu. A necessidade de um recorte dos outros personagens se explica na extensão da obra que comporta, além destes, outros tantos personagens que fomentam uma exploração investigativa. Ao limitar a análise aos dois personagens tentamos representar a parte da história que contempla a relação de um judeu e uma garota alemã, e, ainda, um judeu num mundo aterrorizantemente dominado pelo ódio de Hitler. Sendo assim, com a decisão de analisar os dois personagens-chave da obra, conseguimos debater elementos da memória judaica, a diáspora e a relação contrastante entre um alemão e um judeu em tempos de Segunda Guerra Mundial, materiais que possuem suficiente extensão para análise e que comportam os temas centrais em torno dos quais o enredo se desenrola. Assim procedendo, não nos furtaremos de nos debruçar sobre uma personagem chave da história: a morte.

A linguagem cinematográfica será analisada de acordo com pressupostos teóricos formulados por autores desse campo epistemológico, que oferecem suporte para decompor o filme em cenas, sequências, planos e ângulos. Em especial, utilizaremos sobremaneira o trabalho de Ismail Xavier (2014) como base de sustentação para nossa análise.<sup>2</sup>

Judeu, de cabelos pretos como as penas de um corvo, Max é o personagem que, quando a Morte vai tratar de sua história, avisa que será algo difícil, complicado, triste. A percepção, na obra literária, de que a história de Max guarda alguma dificuldade extrema encontra-se já no capítulo que o introduz, nomeado “Entra o lutador” (ZUSAK, 2011, p. 99). Chama atenção o título por indicar o caráter ativo de Max, e sugere-se, logo, perguntas tais quais: que tipo de luta iremos testemunhar? Será uma luta contra uma pessoa? Contra um exército? A luta pela vida? A resposta imediata é dada pela própria Morte, com um tom lírico, doloroso e de pesar. É impossível não ler quando a Morte tem algo para contar: “UMA TURNÊ GUIADA PELO SOFRIMENTO / À sua esquerda, / talvez à sua direita / ou até direto em frente, / você encontrará um quartinho escuro. / Nele está sentado um judeu. / Ele é a escória. / *Está morrendo de fome. / Sente medo. / Por favor, procure não desviar os olhos* (ZUSAK, 2011, p. 99, grifo nosso).

---

<sup>2</sup> Informamos que as imagens utilizadas no corpo das análises apresentadas foram obtidas através de *screenshots* da produção cinematográfica *A menina que roubava livros* (2013), dirigida por Brian Percival e distribuída pela *20th Century Fox*. Todos os direitos de imagem e copyright são reservados à detentora original do conteúdo.



As palavras de apresentação de Max pela ótica da Morte chegam ao leitor com novas informações e carregadas de um sentimento de incerteza. Primeiramente por tratar de uma viagem guiada pelo sofrimento. Aqui o leitor percebe que deverá esperar caminhos tortuosos ao personagem recém-apresentado. Mais perturbador ainda é o final do pequeno texto em epígrafe, dirigido ao leitor: “está morrendo de fome / sente medo / por favor, procure não desviar os olhos”. Quando se analisa estas três últimas linhas supramencionadas, têm-se noção da dimensão do sofrimento narrado: Max é renegado por ser judeu, sente fome e medo. E o último pedido da Morte é para que os leitores não ignorem sua existência. Os judeus, ignorados pelos alemães, eram considerados menos que pessoas. Para Brenner (2013), “a grande massa da população alemã não participou diretamente das medidas antijudaicas, mas tampouco se levantou em auxílio dos judeus” (BRENNER, 2013, p. 298). Eram um povo ignorado, invisível. Sabia-se que algo de errado acontecia, porém, boa parte dos alemães não demonstrava uma atitude contra o que era testemunhado. A inércia do povo custou mais de seis milhões e meio de mortes (BRENNER, 2013).

Max estava escondido em um quarto escuro, pouco maior que um armário, tentando fugir de sua terra em busca de alguma ajuda, implorando por sobreviver. Aqui teve início a peregrinação deste judeu, ou seja, é o marco da diáspora de Max, um espelho de tantas outras vidas judias que fizeram o mesmo. Enquanto espera no escuro pois “é mais difícil achar um judeu no escuro” (ZUSAK, 2011, p. 100), Max recebe uma visita (a narrativa não menciona quem o visitou, não neste momento) que lhe dá uma mala com um livro, uma porção de comida, um mapa e uma chave, e vai embora, deixando-o sozinho. O personagem, então, depois de muito ensaiar, consegue sussurrar duas palavras, mas que iriam significar muito em seu futuro, em um momento que ainda está por vir na história. Palavras mentalizadas a Hans Hubermann, distante, mas que representa o adiamento do encontro com a Morte: “quando falou, teve um gosto de sussurro. - Por favor - disse. - Por favor. Dirigia-se a um homem que nunca tinha visto, além de alguns outros detalhes importantes, sabia o nome dele. Hans Hubermann. Mais uma vez, dirigiu-se a ele, ao estranho distante. Implorou. - Por favor” (ZUSAK, 2011, p. 101). No implorar de Max cabe o universo. Dentro daquele quarto, segurando uma mala e partindo em direção ao desconhecido é possível afirmar que a vida de Max se resume a duas palavras, de extrema gentileza, agora eivadas de uma urgência mortífera: por favor. Este favor representaria a vida de um judeu, dependia de Hans, um desconhecido, a sua sobrevivência. Quantos

mundos cabem num *por favor?* Para Max, todos os que podem existir. Se na obra literária o aparecimento de Max é narrado pela Morte e dá evidências de um turbulento futuro, na obra cinematográfica é diferente. Aqui, os ditos de Xavier (2013) entram em ação. O diretor precisou criar um novo sentido para que fosse entendida a necessidade e a urgência de Max. A cena que introduz Max na história e faz saber do começo de sua errância é reconfigurada, mas ainda assim com forte conteúdo dramático, consegue dar conta de simbolizar a difícil necessidade de fugir e deixar tudo para trás.

A sequência de cenas que introduz Max ao filme é iniciada com uma representação da *Kristallnacht* ou Noite dos Cristais. Segundo o *site* do *United States Holocaust Memorial Museum* (Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos), a noite dos cristais aconteceu no dia 09 de novembro de 1938 e marcou o início da onda de violência contra os judeus da Alemanha. É de se apontar, logo, que a escolha do diretor de introduzir o personagem Max Vandenburg desta maneira cria novos sentidos, fomenta um novo conhecimento e, ainda, simboliza um sentimento de dor, de sofrimento. É o momento em que os judeus percebem que precisam fugir, que estão sob iminente risco. As cenas, com figurantes representando a guarda de Hitler, mostra diversos judeus gritando de desespero e dor enquanto são agredidos, espancados e, ainda, várias lojas sendo depredadas. Daí, inclusive, vem o nome “noite dos cristais”, pois as ruas onde moravam judeus ficaram cheias de pedaços de vidro, objetos que, na noite fria europeia, lembram cristais.

Na continuidade da cena temos a primeira aparição de Max. Em plano conjunto<sup>3</sup>, está a janela (de onde Max assiste aos horrores sendo cometidos na rua), e, ao fundo, o judeu e sua mãe. A câmera se aproxima lentamente da janela, num movimento de *zoom in*<sup>4</sup> focando o rosto dos personagens, ou seja, partindo de um plano geral<sup>5</sup> para um primeiro plano/*close up*<sup>6</sup>. A iluminação é baixa, com tons escuros e azulados enquanto os efeitos sonoros cuidam de apresentar barulho de estilhaços e gritos.

---

<sup>3</sup> “A câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação.” (XAVIER, 2014, p. 27).

<sup>4</sup> “[lente] objetiva com foco variável que permite efeitos de aproximação [...] do elemento enquadrado.” (COSTA, 2003, p. 186).

<sup>5</sup> “Cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação.” (XAVIER, 2014, p. 27).

<sup>6</sup> “A câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela.” (XAVIER, 2014, p. 27-28)

Ouve-se então batidas na porta e gritos na língua alemã. A perspectiva da câmera é transferida para o interior da casa de Max, mantendo em plano médio o judeu e a mãe e, em plano geral, o cenário de uma casa simples, escura. A sensação é de que o local planeja ser invisível, passar despercebido. Com as batidas na porta, a expressão facial de Max e sua mãe passa de incrédulos para amedrontados, enquanto a câmera foca nos rostos e a trilha sonora ganha uma nova camada. Em uma primeira camada percebe-se uma carga musical de suspense enquanto, numa segunda camada, em ruído ambiente, um pouco mais baixa que a primeira, escutam-se gritos vindos da rua. A porta se abre e um soldado alemão, de nome Walter, entra na casa. A expressão facial de Max é de terror enquanto a da mãe é de aparente alívio por conhecer o soldado e saber que, por simpatizar com os judeus, poderá tentar salvar seu filho da iminente chegada dos alemães e, com eles, a morte. É iniciado então o diálogo:

[Walter] Ele me disse que só pode levar um.  
[Mãe do Max] -Leve o Max.  
[Max] -Não, mamãe.  
[Mãe do Max] Leve-o!  
[Max] Não vou sem você.  
[Mãe do Max] Vai. Pelo seu pai morto, vai sim.  
[Walter] Sem heroísmos. Um ou ninguém.  
[Max decidi ir].  
[Walter] Venha. A documentação não é boa, mas terá de servir.  
[Mãe do Max] Vá achá-lo.  
[Max] Me perdoe. (PERCIVAL, 2013, 00'19"23" - 00'19"51"')

Enquanto acontece o diálogo entre Max, sua mãe e o soldado Walter, são realizados cortes em campo/contra-campo<sup>7</sup>. O judeu abraça a mãe com a força de um perdão por deixá-la para trás, por deixá-la sozinha. A cena é enquadrada com os dois em primeiro plano e com total foco. O plano de fundo só muda quando Max sai da casa onde mora, carregando um livro, documentos falsos e um mapa, indo em direção a algum local que não fica claro na sequência, sequer é esclarecido ao espectador. A cena da partida de Max é também significativa. Max anda por uma rua escura, molhada e precariamente iluminada. O final da rua não é possível de ser percebido

---

<sup>7</sup> "Procedimento chave num cinema dramático [...]. Ora a câmera assume o ponto de vista de um, ora de outro dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena através da alternância de pontos de vista diametralmente opostos" (XAVIER, 2014, p. 35).

graças à falta de foco da câmera. Os elementos são dispostos com Max em plano americano<sup>8</sup> com a rua como plano de fundo.

A iluminação predominante é de cores sóbrias, como o preto e o azul escuro. A insistência de Max em olhar para trás expressa o sentimento de deixar o que mais ama e, ainda, pela escuridão que a rua apresenta pela frente, entende-se que o devir de Max será duvidoso, frio, sofrido, sombrio. As roupas do personagem são também em tons escuros de modo que ele passaria facilmente despercebido em uma multidão. É bom que um judeu não seja notado.

Enquanto Max anda, a personagem-narradora Morte relata, utilizando-se de uma voz extremamente grave e em tom de profunda seriedade, em uma camada sonora mais alta que qualquer efeito musical: “quando finalmente fui buscar a alma de Max Vandenburg, era este momento que mais o assombrava. Por ter deixado sua mãe, por ter sentido o terrível alívio inebriante de saber que iria viver” (PERCIVAL, 2013, 19”57” - 20”15”). A Morte, que sabe do destino de Max, viu que em seu momento último, o derradeiro lance de vida, no sopro da vela de sua continuidade, ele lembrou do dia que precisou deixar a mãe para trás e viveu o conflito de desejar continuar vivendo, mesmo sabendo que ela iria morrer. Tal fato marcou sua memória porque nunca esqueceu a dor de sair e, ao mesmo tempo, querer viver. Como viver sabendo que outros vários irão morrer? O garoto insiste em olhar para trás até o último segundo da cena (Imagem 1): olha para o que deixa. A câmera então se eleva, num movimento feito por uma grua<sup>9</sup> que, gradualmente, mostra o caminho de Max. A cena panorâmica da partida do personagem judeu escurece gradualmente. Assim como o futuro de Max, a tomada encerra em mistério e incerteza.

#### Imagem 1 - Max fugindo das tropas alemãs

---

<sup>8</sup> “Corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura, aproximadamente” (XAVIER, 2014, p. 27).

<sup>9</sup> “A câmera, colocada na extremidade de um braço móvel sustentado por uma plataforma munida de rodas ou ajustável num veículo, pode executar movimentos [...] de baixo para cima (e vice-versa)” (COSTA, 2003, p. 186).



(PERCIVAL, 2013, 00'19''58'')

Nestas passagens, com alta carga subjetiva, é preciso que o espectador analise criticamente aquilo que existe para que possa ter noção da dimensão sentimental expressa. A interpretação, quando se trata de cenas subjetivas, é um recurso muito demandado e é preciso que o espectador saiba fazê-la. Tal como defende Turner (1996), “a complexidade da produção cinematográfica torna essencial a interpretação, leitura ativa de um filme. Inevitavelmente precisamos examinar minuciosamente o quadro, formar hipóteses sobre a evolução da narrativa, especular sobre seus possíveis significados, tentar obter algum domínio sobre o filme à medida que ele se desenvolve” (TURNER, 1996, p. 69).

Na continuidade da história, acontece então o fato de maior discrepância quanto à adaptação ora analisada. Enquanto na obra de Zusak narra-se todo o caminho de Max de sua cidade natal, Stuttgart, até Molching, cidade onde Hans Hubermann e sua família moram, na adaptação de Percival este processo não é contemplado e nem mencionado. Certamente, por questões de economia diegética e relevância narrativa, toda esta parte da errância de Max foi suprimida.

Cabe destacar que, de fato, a diáspora judaica aparece de modo bem mais tênue na adaptação cinematográfica do que na obra literária. De certo modo, assistindo ao filme, temos a impressão de que o processo diaspórico é representado de forma um tanto tímida se comparado à representação que se dá no livro. O processo diaspórico dos judeus foi de extremo trauma, dor, medo e incerteza. Tal como Max experimenta na narrativa literária, os judeus em diáspora (Brenner (2013)) passaram por situações desumanas e sobreviviam com tão pouco que, quando conseguiam chegar a algum local, mal tinham força para se manterem de pé (na obra cinematográfica, Max chega à casa de Hans exatamente neste estado). Não eram somente obrigados a fugir, a diáspora representava abdicar de seu próprio ser. Levi

(2016) levanta, inclusive, discussões sobre as situações desumanas dos judeus neste processo que, não raramente, culminava em morte. Brenner (2013) elucida que aos judeus em diáspora restava apenas o sentimento de total exclusão, final, não eram queridos em lugar algum. Àqueles cujos movimento diaspórico não tivesse êxito era reservada a aniquilação. “Muitos emigraram em busca de um futuro melhor, mas outros não conseguiram ou não queriam sair da Alemanha” (BRENNER, 2013, p. 298). Como o filme apresenta algumas lacunas em relação ao processo diaspórico, em situações de trabalho do filme em sala de aula, por exemplo, torna-se imprescindível que o mediador apresente informações sobre a história da diáspora. É uma responsabilidade para com a memória universal dos judeus.

Continuada a análise do filme a Morte, dirigindo-se ao leitor, faz um comentário irônico que deve ser notado: “você poderia dizer que as coisas foram fáceis para Liesel Meminger. E foram mesmo, em comparação com Max Vandenburg. É claro, o irmão praticamente morrera em seus braços. A mãe a havia abandonado. *Mas qualquer coisa era melhor do que ser judeu*” (ZUSAK, 2011, p. 115, grifo nosso). A Morte, ao comparar os sofrimentos, nos dá uma informação que tão somente ela é capaz de apresentar. Ao olhar da Morte, aquela que ceifa vidas, testemunha as piores partidas, aquela que é onipresente, nada é pior, naquele momento, que ser um judeu. A comparação é feita até mesmo com a dor de perder alguém, um ente querido, de ser abandonado por aquela pessoa que lhe trouxe ao mundo. Naquele momento, coisa alguma, na ótica de uma figura que conheceu e conhece as mais desesperadoras e dilacerantes dores, *nada* é mais perturbador do que ser um judeu.

Analisando a personagem Liesel, tanto no livro quanto no filme, percebemos que ela também teve de lidar com uma espécie de diáspora, um trauma que marcou psicologicamente a menina. No movimento diaspórico, Liesel perdeu, para a morte, seu irmão e ainda teve que lidar com o fato de ser abandonada pela mãe sem nem mesmo saber o motivo. Por mais que, em sua nova vida, Liesel tenha tido de imediato uma identificação filial com Hans Hubermann, o fato do trauma diaspórico não é amenizado: a menina tem pesadelos a todo momento com a imagem de seu irmão morto e, por um longo período das narrativas, espera que sua mãe volte, escrevendo até mesmo cartas a ela. O assombro da menina é tanto que, nos primeiros momentos de sua chegada, ela nem mesmo consegue falar. Liesel é assombrada por ter que partir e, sendo uma criança privada de informações, tem dificuldades em entender os



motivos que levaram a esta situação. O destino de Liesel certamente foi mais fácil que o de Max mas, ainda assim, também muito traumático.

O ponto de confluência entre obra literária e produção audiovisual volta a ser observado na chegada de Max à casa dos Hubermann. O momento da chegada do personagem ao destino de potencial proteção é extremamente importante e mais ainda simbólico. Trata-se de uma passagem que quase não foi modificada na transposição do ambiente literário para o cinematográfico. Na obra de Zusak, a chegada é narrada pela Morte. Em um capítulo chamado “O acordeonista (a vida secreta de Hans Hubermann)” (ZUSAK, 2011, p. 123), são narradas as primeiras palavras de Max ao chegar à casa dos Hubermann, aos vinte e quatro anos de idade:

havia um rapaz parado na cozinha. *A chave em sua mão parecia que se tornaria ferrugem na palma.* Ele não disse nada parecido com olá, nem por favor, me ajude, nem qualquer outra dessas frases esperadas. Fez duas perguntas. Pergunta um. Hans Hubermann? Pergunta dois. O senhor ainda toca acordeão? Enquanto o rapaz olhava, constrangido, para a forma humana à sua frente, *sua voz foi despregada dele e entregue na escuridão, como se fosse tudo o que restava dele.* O pai, atento e consternado, aproximou-se mais. Dirigindo-se à cozinha, murmurou: - É claro que sim. / Tudo remontava a muitos anos antes, à Primeira Guerra Mundial (ZUSAK, 2011, p. 123, grifo nosso).

Antes de darmos continuidade ao processo de análise da transposição do texto literário para a linguagem cinematográfica, é necessário analisar o trabalho literário do excerto textual ora apresentado. Quando investigamos uma obra literária, qualquer que seja, procuramos nela indícios de que ela promova aquilo que entendemos como a característica que define o texto literário, ou seja, a capacidade de um texto apresentar uma fruição estético-literária, conceito apresentado e defendido por Candido (2011). Esta fruição estético-literária é manifestada, entre outros meios, pela capacidade de um autor conseguir manipular os recursos literários de tal forma que seu texto se distancie de uma manchete de jornal ou bula de remédio, por exemplo.

No fragmento acima, percebemos indícios de que o texto promove essa fruição estético-literária uma vez que apresenta uso de diferentes figuras de linguagem para a construção narrativa. Destaca-se o uso de comparação (a chave em sua mão parecia que se tornaria ferrugem na palma) e ainda (sua voz foi despregada dele e entregue na escuridão, como se fosse tudo o que restava dele). O autor poderia ter ignorado o uso de figuras de linguagem e ter deixado o texto cru, escrevendo “Max tinha uma chave na mão e sua voz era fraca” mas, diferente disso, preferiu lapidar seu texto tal qual se transforma pedra bruta em diamante. As escolhas do autor não são ocasionais. Ainda que se trate de uma obra traduzida a partir da língua inglesa, o

processo de tradução e adaptação responde àquilo que fora originalmente escrito. O autor, a se perceber não só pela passagem apresentada, mas, ainda, pelas outras já aqui destacadas, é mais que apenas um organizador de sequências de palavras: é um artesão. Faz das palavras sua maior arte.

Voltando à narrativa, a Morte explica que, apesar da pergunta de Max ter sido sobre Hans ainda tocar acordeão, o real significado era “o senhor ainda está disposto a me ajudar?” (ZUSAK, 2011, p. 131). A construção literária da narrativa continua chamando atenção, tal qual destacado anteriormente, no momento do primeiro contato de Max e Liesel. “Max não aguentou mais. Agachou-se e cruzou as mãos. A escuridão o atingiu. Seus dedos cheiravam a mala, metal, *Mein Kampf* [o livro que Hitler escreveu, cujo título em português é “minha luta”] e sobrevivência. Só quando ergueu a cabeça foi que a luz tênue do corredor chegou a seus olhos. Notou a menina de pijama, parada, ali, plenamente à vista.” (ZUSAK, 2011, p. 131)

Em um primeiro momento, Max teme que Liesel, uma criança, não consiga guardar o segredo de haver um judeu escondido em uma casa alemã em tempos de Alemanha nazista. Porém, as opções de Max eram escassas: ou ficava na casa de Hans, correndo o risco de ser denunciado e talvez não morresse, ou, não corria o risco, iria embora do perigo que uma criança poderia oferecer e, provavelmente, morreria. A primeira das opções pareceu a mais adequada no momento. Hans, por ter sua vida salvaguardada na Primeira Guerra Mundial graças ao pai de Max, não tinha condições de recusar ajuda ao garoto judeu. Além disso, o personagem de Hans não simpatizava com as ideias de Hitler e, devido a sua bondade reconhecida até mesmo pela Morte, deu abrigo e alimento a Max.

A transposição deste momento narrativo para a linguagem cinematográfica foi fiel à obra literária. Na sequência da chegada de Max à casa dos Hubermann, Hans e Liesel estão no porão, sentados, enquanto leem um livro que fala, oportunamente, sobre ‘a chegada de um estranho’. Liesel se levanta para escrever na parede uma palavra recém-descoberta e, nesse momento, alguém bate à porta. A cena segue com Hans subindo a escada, desconfiado, para abrir a porta. Rosa, sua esposa, está na cozinha, cômodo localizado ao lado da porta de entrada da casa. Os tons de cores sugerem ser tarde da noite, uma vez que a iluminação é amarelada e baixa pela pouca luminosidade de velas. A câmera segue os personagens, sempre focando em primeiro plano e buscando registrar a reação de cada pessoa devido a uma visita inesperada a altas horas da noite.

Hans abre a porta e a perspectiva da câmera muda para a visão do lado de fora da casa. Em primeiro plano, porém desfocado, está o cabelo de Max, em plano americano, Hans Hubermann e, como plano de fundo, o cenário da casa. A câmera alterna para um *close up* no rosto de Max, que faz a Hans as mesmas perguntas encontradas na obra literária, já citadas anteriormente. A câmera volta a perspectiva de apresentar o cabelo de Max em primeiro plano em conjunto com a expressão facial de Hans (Imagem 2). A serenidade de Hans é quebrada e ele então, apressadamente, empurra Max para dentro da casa. Max dá cerca de dois passos para dentro até, possivelmente de fadiga, cair ajoelhado no chão. Neste momento é possível perceber melhor até mesmo o uso do figurino: Hans usa uma roupa simples, desbotada (afinal, trata-se de uma família pobre) enquanto Max veste um sobretudo preto que, unido ao cabelo negro do personagem, torna-o quase invisível no escuro. A câmera acompanha os movimentos sempre focando Max e Hans, novamente em campo/contra campo e a trilha sonora apresenta uma música dramática composta por violinos.

Imagem 2 - encontro de Max Vandenburg e Hans Hubermann



(PERCIVAL, 2013, 00'34''58'')

A sequência da cena mostra Max sendo levado para o segundo andar da casa, fraco e sem conseguir andar e nem mesmo falar qualquer coisa, apenas ofegante. A câmera, que segue os personagens, começa a apresentar tremulações que dão ideia de um momento de tensão, de sufoco. Liesel sobe até o quarto, curiosa sobre o que está acontecendo, e pergunta ao “papa” o que houve. Hans, em plano americano, pede para que Liesel mantenha absoluto segredo sobre a presença de Max na casa, pedindo para que ela jure que não irá contar nem mesmo ao melhor amigo, Rudy Steiner.

A cena, filmada sob a perspectiva de ângulo lateral e em plano médio<sup>10</sup>, é composta pelo acordeão de Hans em um desfocado primeiro plano (Imagem 3). Liesel, interpretada pela atriz Sophie Nélisse, está caracterizada com loiros cabelos lisos, presos em trança. O figurino, composto por roupas em tons neutros de branco e cinza, dá um ar de inocência à menina que ainda segura o giz que usava para riscar a palavra desconhecida no porão, dando ideia da brusquidão que foi a chegada de Max até a casa. Percebe-se, ao fundo, a montagem do cenário, composto por cortinas que camuflam uma suposta janela. O detalhe do acordeão estar em primeiro plano se explica pelo fato de que, no momento da narrativa da cena, Hans elucida que o instrumento pelo qual tanto tem carinho era, na verdade, do pai de Max e, quando o personagem judeu ainda era criança, a mãe de Max resolveu dar o acordeão para Hans como forma de ficar longe de memórias dolorosas demais para serem materializadas.

Imagem 3 - Hans e Liesel conversam na cama



(PERCIVAL, 2013, 00'36"01")

A partir desta sequência, ou seja, do momento da chegada de Max à casa dos Hubermann e o encontro entre o garoto e Liesel, surge uma amizade improvável entre um judeu e uma alemã. Liesel e Max passam a compartilhar muitos momentos juntos e a nutrir sentimentos fraternais profundos. Liesel sofre quando Max fica doente e corre iminente risco de morrer (o que seria um problema ainda maior: como lidar com um cadáver de um judeu?). A adaptação cinematográfica deu conta de transpor essa progressão da amizade entre Liesel e Max, incluindo a quase morte de Max, destacando os pequenos gestos que os aproximaram, tais como o amor pela literatura, o fato de ambos terem pesadelos frequentes com o tortuoso passado e uma aversão a Hitler e, por fim, Liesel tornou-se os olhos de Max, que não podia, sob

---

<sup>10</sup> “Principalmente em interiores (uma sala por exemplo), a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação.” (XAVIER, 2014, p. 27)

hipótese alguma, sair de casa. Esta é, pois, uma das representações simbólicas realizadas com maior maestria tanto pela obra literária quanto pela cinematográfica: a relação afetuosa entre dois seres com identidades historicamente conflituosas, um jovem judeu e uma menina alemã mas que, alçados de seus lares e transpostos para estrangeiro espaço, fazem-se morada um para o outro: morada de encontro, morada de abrigo, morada perpassada de diálogo, morada perpassada de reconforto diante de realidades tão brutais e desumanas como o antissemitismo, o holocausto, a diáspora.

O próximo ponto de análise desenrola-se num dos momentos mais dolorosos tanto na narrativa literária quanto na adaptação audiovisual: a partida de Max, causada pela extrema bondade de Hans que, sem querer, chama a atenção dos policiais da guarda nazista ao decidir ajudar um judeu idoso, em condição de completa desnutrição, mal conseguindo manter-se de pé, em uma marcha da morte (caminhadas que faziam os judeus de um campo de concentração ao outro, muitas vezes quilométricas e com grande taxa de mortalidade devido aos corpos extremamente fracos dos prisioneiros) (Primo Levi, 2016). Hans ganha, como castigo, chibatadas pelo que fez. Ao perceber que inevitavelmente a polícia procuraria Hans para pedir explicações sobre o fato de ajudar um judeu, Max decide ir embora como meio de evitar que todos na casa acabassem presos por conspiração.

Na obra literária, trata-se de um momento de extrema tristeza, pontilhado de emoção. Liesel, por sua proximidade com Max, é quem mais fica consternada com a inevitável partida do garoto judeu, partida essa que ocorre à noite, momento que menos chamaria atenção: “pouco depois das onze horas da mesma noite Max Vandenburg subiu a rua Himmel, com uma mala cheia de alimentos e roupas quentes. Havia ar alemão em seus pulmões. As estrelas amarelas estavam em chamas. Quando chegou à loja de *Frau* Diller, ele se virou para olhar pela última vez para o número trinta e três. Não podia ver a figura na janela da cozinha, mas *ela* o via. Ela acenou, e Max não retribuiu o aceno” (ZUSAK, 2011, p. 283, grifo do autor). Segundo a própria Morte, as últimas palavras de Max foram “vocês já fizeram o bastante” (ZUSAK, 2011, p. 284), palavras essas ditas sem que ninguém as pudesse escutar. Max partiu, então, rumo a mais uma caminhada para o nada. Seu destino ninguém sabia. Mais uma vez a diáspora era sua única saída para sobreviver.

Na adaptação cinematográfica, a cena é recriada com novos elementos. Ocorre, inclusive, uma suavização do motivo da saída de Max da casa dos

Hubermann. Ao invés da intervenção de Hans numa caminhada da morte em favor de um judeu (caminhadas que, inclusive, nem são citadas na adaptação audiovisual), o filme apresenta como motivo para a despedida de Max a interferência de Hans no despejo e prisão de um vizinho de descendência judia. Apesar da alteração realizada na cena, o fato modificado tem fundamentação histórica para ser feito. Brenner (2013) afirma que bastava uma geração judia para que toda uma família fosse levada pelos nazistas.

Na transposição, a cena mais significativa, ou seja, a da partida de Max enquanto Liesel o observa pela janela, ganha contornos dolorosos. Tal qual no momento de deixar a mãe, Max olha mais para trás do que para frente. O que é deixado para trás é mais seguro que o futuro que o espera. As câmeras capturam o momento através de *close up*, em campo/contra-campo do rosto de Max e Liesel, sempre feitos de frente para os personagens e com um movimento gradual de *zoom in*, coloridos com uma iluminação escura e uma paleta de cores quase monocromática. A trilha sonora apresenta uma música orquestrada e profundamente melancólica, ressaltando o difícil momento da trama. O olhar dos personagens é de pessoas que temem pelo futuro. Max olha para Liesel com uma expressão de medo de não a ver mais, olhar que é correspondido pela garota alemã. Por fim, o garoto caminha em direção ao fim da rua. Enquanto anda, a câmera permanece estática ao passo que a iluminação vai se tornando escassa. Max e o cenário se confundem na escuridão. O trabalho de iluminação ganha destaque uma vez que apresenta a ameaça em que ele se encontra, sendo definida em *low-key* (luz baixa) (Imagem 4). Turner (1996) argumenta que “muitas iluminações expressivas, no entanto, visam explorar as sombras e iluminar apenas parte da tela para dar uma impressão de ambiguidade ou ameaça. Esta é a iluminação *low-key* (luz baixa), que usa bem menos luzes atenuantes, obtendo assim sombras nítidas e densas [...]. A iluminação [...] *low-key* é expressiva.” (TURNER, 1996, p. 62)

#### Imagem 4 - A partida de Max





(PERCIVAL, 2013, 01'36"15")

A continuidade narrativa da história literária novamente é diferente da apresentada na adaptação cinematográfica. A distinção é compreensível uma vez que o diretor do roteiro parece ter tido a necessidade de optar entre realçar os rumos da vida da menina que rouba livros ou a história diaspórica de Max. Dentre as opções, a primeira lhe pareceu a mais adequada, uma vez que o foco maior proposto pelo cineasta está na história da vida de Liesel, focalizando de maneira mais adjacente a história de Max.

Enquanto na continuidade da narrativa literária Max acaba indo parar em um campo de concentração e é visto em uma nova caminhada da morte que passa pela rua de Liesel – momento de extremo trauma em que a menina interfere na caminhada e também é castigada, mais de uma vez, com chibatadas em suas costas e rosto, mas consegue ter um pouco de paz apenas no fato de saber que seu amigo, um quase irmão na verdade, está vivo, e tem vários capítulos dedicados a contar a peregrinação do judeu – na adaptação cinematográfica a história de Max só voltará a ser apresentada nos momentos finais do filme.

É então que chegamos a um dos momentos que levam ao final da história tecida por Zusak: o silencioso ataque à rua Himmel que, ironicamente, segundo comentário da personagem Morte, significa céu (paraíso, no filme). Nas palavras da Morte, “uma triste esperancinha. Ninguém queria bombardear a Rua Himmel. Ninguém bombardearia um lugar que tinha o nome do céu, não é? Será que bombardearia?” (ZUSAK, 2011, p. 349). Em uma noite, por um erro desconhecido, as sirenes de aviso de ataque aéreo não soaram e, então, toda a cidade foi bombardeada enquanto seus moradores dormiam. A narrativa se desenrola com um tom catastrófico frente ao acontecido, estruturada com recursos textuais e a própria identidade da Morte para evidenciar a dor do momento apresentado.

Naquela fatídica noite, a Morte levou todos da rua. A narração é realizada na perspectiva do olhar da Morte ao colher cada pessoa de cada casa da rua Himmel,

sempre com um imenso pesar por saber o número de vidas que estavam sendo apagadas. Resumidamente, primeiro a Morte levou Rudy e sua família. Então, buscou os vizinhos. Chegou à casa de Liesel. Abraçou Rosa que, apesar de nunca ter dito, amava Liesel e tinha um bom coração. Pegou pelos braços Hans, personagem que merece destaque, cujo pensamento final, última preocupação de sua vida, segundo a Morte, foi: “Liesel. Foi o que sua alma sussurrou quando o carreguei. Mas não havia Liesel naquela casa. Não para mim, pelo menos” (ZUSAK, 2013, p. 372). Hans amava tanto Liesel que aceitou a morte de bom grado, mas, apenas para ele. Até em sua morte Hans pensou na filha que seu coração adotou.

Liesel, no momento do ataque, dormia no porão de sua casa preenchendo um livro que daria a Max. Graças à habilidade de escrever que, principalmente, Hans ensinou a ela, Liesel foi a única pessoa que sobreviveu àquele truculento ataque à rua Himmel. A construção lírica torna ainda mais evidente a fruição estético-literária da obra. Ao se referir a Hans, morto, o autor constrói sua narrativa eivada de poesia por meio das palavras da Morte: “o pai era homem de olhos de prata, não olhos mortos. Papai era um acordeão! Mas todos os seus foles estavam vazios. Não entrava nem saía nada” (ZUSAK, 2013, p. 376). A carga poética e literária não pode ser ignorada nesta análise uma vez que dá força para se afirmar a qualidade estética da obra e ainda propõe desafios ao cineasta quando do processo de adaptação fílmica. O uso de metáforas atribui valor poético e literário ao passo que a forma como é construída todo o trecho narrativo faz entender o peso e o terror do momento.

Ao ser transposta para a linguagem cinematográfica tais figuras ganham, por meio do trabalho de lentes, efeitos, montagem e edição, a força audiovisual necessária para que possa ser mantida a qualidade estética também no cinema. A adaptação da cena mostra que a linguagem cinematográfica também possui meios ricos de promover um pacto entre leitor e espectador. A cena começa com tomadas em *close up* de cada pessoa que será levada pela morte, realizada em um movimento de câmera de *zoom in* e finalizada sempre que ocorre a troca de novas vítimas da tragédia com um efeito de escurecimento da cena. Para Turner (2016), a escolha de *close up* não é feita aleatoriamente uma vez que “quando a câmera faz um *close up*, isso indica forte emoção ou crise” (TURNER, 1996, p. 55). A trilha sonora é composta por uma música de orquestra em cordas, calma e com toques melancólicos, evidenciando o momento de tragédia. A sequência da filmagem acontece com a

personagem Morte narrando a forma como levou cada um dos moradores da rua Himmel.

A perspectiva da câmera é modificada para dentro do avião que solta as bombas de ataque, acompanhadas de um crescente da trilha sonora musical. Numa segunda camada sonora, escutam-se barulhos abafados de explosão. A câmera, obstruída parcialmente pelas bombas que ainda serão lançadas, capta o contraste entre a iluminação noturna da cidade em que fica a rua Himmel e os clarões das bombas chegando ao chão. Uma sequência espantosa de bombas então começa a ser lançada, desobstruindo a percepção da câmera. Ocorre uma mudança de perspectiva, agora observada a partir do que acontece na rua Himmel, num plano geral. Efeitos especiais são acionados para demonstrar as explosões nas casas atingidas pelas bombas que desmoronam em fogo, faíscas e fumaça.

Liesel é encontrada debaixo dos destroços junto a um livro e ao acordeão do pai. A câmera foca, inicialmente, em um primeiríssimo plano<sup>11</sup>, as mãos de Liesel. A mudança de planos acontece quando retiram uma prateleira de cima de Liesel, que se apresenta coberta de poeira, abrindo-se a câmera para plano geral. Em meio aos destroços, Liesel vê a figura de sua mãe morta. A interpretação da atriz é de completo choque por tudo o que é percebido (Imagem 5). Liesel desespera mais ainda ao ver Rudy, seu amigo, morto. A cena é finalizada quando a mulher do prefeito da cidade encontra Liesel e a leva em seu carro; mais uma vez Liesel sofrerá um deslocamento, precisando ser acolhida em um outro lar, por uma outra família, tendo que se adaptar a ela. Outro escurecimento de tela é acionado, evidenciando o fim daquela continuidade impactante de cenas.

Imagem 5 - Liesel entre os escombros, segurando as mãos de Rosa Hubermann



(PERCIVAL, 2013, 01'57''41'')

---

<sup>11</sup> “Se refere a um maior detalhamento [de algo na cena] – um olho ou uma boca ocupando toda a tela” (XAVIER, 2014, p. 28).

O reencontro entre Liesel e Max acontece, na obra literária, enquanto Liesel trabalhava em uma alfaiataria quando um homem “de olhos alagadiços, plumas de cabelo e rosto escanhado entrou na loja” (ZUSAK, 2011, p. 381). Perguntou sobre alguma Liesel Meminger. “Sim, ela está lá nos fundos [...]. [Max] ficou esperançoso, mas queria ter certeza. - Posso perguntar quem a está procurando? / Liesel saiu. Os dois se abraçaram e choraram e desabaram no chão” (ZUSAK, 2011, p. 381). O reencontro dos dois é narrado na penúltima página do livro, sendo seguido pelo arremate final da personagem Morte. É incisiva a carga emocional do episódio, e mais que isso, significa que este judeu, aquele cujo “ser” era pior que qualquer coisa, conseguiu sobreviver aos maiores e piores horrores. Abraço e choro se misturam em sentimentos de saudade, de conforto e esperança. Tal qual observada na memória universal dos judeus, o fato de Max sobreviver a Hitler faz dele um lutador, assim como a Morte observa. Max lutou contra a morte.

Já na narrativa fílmica, Max entra pela loja de alfaiataria e Liesel, atrás de uma espécie de vidro, percebe sua presença logo no início. Neste momento, as câmeras alternam em campo/contra-campo e *close up* de Max e Liesel, que atuam com expressões num misto de surpresa e encanto. A escolha do diretor em não adicionar falas, compondo a cena apenas com uma trilha sonora de violinos numa melodia que remete à superação e alegria, dá ainda mais significado ao reencontro, dando apelo emocional àquilo que é assistido. Para Turner (1996), “música e imagens têm muito em comum com os meios de comunicação; não são entendidas pelo público de maneira direta, linear, mas irracionalmente, emocionalmente, individualmente” (TURNER, 1996, p. 65). Por fim, Liesel chama por Max e corre para um longo e emocionado abraço (Imagem 6).

Imagem 6 - Reencontro de Liesel e Max



(PERCIVAL, 2013, 02'03'07'')

Não podemos deixar de observar, ainda, as últimas palavras da Morte, que assim como abre tanto a obra literária quanto a adaptação cinematográfica, encerra-as: “uma última nota de sua narradora. Os seres humanos me assombram” (ZUSAK, 2011, p. 382). Os horrores observados na Segunda Guerra Mundial, a capacidade humana de ser perversa, as atrocidades que Hitler e o nazismo cometeram são tamanhos que assombram a Morte. Cabe, então, a obras como estas aqui analisadas, lembrar à humanidade o que fora testemunhado de forma a não se permitir que, novamente, aconteça.

Ao final, percebemos que a narrativa fílmica ora analisada evidencia as seguintes observações de Maria Helena Rodrigues Paes (2013): “mais que um artefato de entretenimento, o cinema pode funcionar como importante ferramenta de subjetivação ou, dizendo de outro modo, atuando na forma como nos tornamos sujeitos, como interpretamos o mundo e estabelecemos relações de significados e valores sobre fatos, fenômenos e pessoas ao nosso redor” (PAES, 2013, p. 47). Paes (2013), ao examinar essa faculdade de o cinema tratar daquilo que é subjetivo e inerente ao homem, demonstra como a sétima arte e o trabalho pedagógico podem caminhar de mãos dadas ao abordarem as diferenças, por exemplo.

Partindo do pensamento de Paes (2013), que aborda em seu texto sobre as formas como filmes podem fornecer direções para o trabalho de questões de identidade em sala de aula, percebemos na narrativa fílmica analisada uma oportunidade de se trabalhar temas histórica e mundialmente pertinentes, tais quais a diáspora judaica, os costumes e crenças e a cultura judaica. Entretanto, a autora deixa claro que esse procedimento de lançar mão do cinema com fins pedagógicos não deve ser de maneira alguma o objetivo primeiro ao se acionar um filme, ou seja, reduzir a arte a algo intencionalmente pedagógico (e até mesmo moralizante). Na contramão desta conduta reducionista, o cinema deve ser primeiramente contemplado como arte e, só depois como um aliado, uma ferramenta da qual o professor pode se utilizar em sala de aula para complementar os conhecimentos que os alunos poderão adquirir sobre determinado conteúdo.

Desta feita, a obra cinematográfica em questão pode ser trabalhada em sala de aula tanto a partir de formas e meios de se promover a discussão sobre gêneros textuais (trabalhando com criação de sinopses ou discussões críticas em escrito, por exemplo), quanto a partir de formas mais dinâmicas como a interpretação de cenas

em sala de aula ou ainda a produção e/ou complementação de novas cenas, com novos conteúdos previamente pesquisados pelos estudantes, sempre fomentando o debate sobre identidade e diferença na perspectiva da identidade, cultura e diáspora judaicas.

### **DE ARREIMATE E ALINHAVO**

Com base na análise ora apresentada, do processo de adaptação da obra literária *A menina que roubava livros* (2011), de Markus Zusak, e sua homônima transposição para a linguagem cinematográfica, dirigida por Brian Percival, observadas as passagens (literárias e fílmicas) que tratam da diáspora judaica e temas relacionados ao universo judaico, concluímos que a adaptação fílmica é realizada a contento, considerando o princípio de que são resguardadas as particularidades de cada linguagem observada e, ainda o fato de que os temas são, na transposição cinematográfica, recriados de modo que as cenas não sejam uma mera reprodução, ou seja, uma ilustração *ipsis litteris* do que é encontrado nos livros. Contrário a isso, indo ao encontro daquilo que Xavier (2013) defende como sendo o ideal nas adaptações cinematográficas, através da linguagem do cinema é produzido um novo conteúdo com novos sentidos, de modo a tecer uma nova obra de arte.

No que diz respeito à forma como se deu a transposição narrativa da obra supramencionada, percebe-se o uso de diferentes técnicas cinematográficas, tais como *zoom in*, *fade out*, *close up* e ainda um rebuscado manejo da trilha sonora e de um ruído ambiente, (com qualidade reconhecida ao ser indicada ao maior prêmio internacional do cinema, o Oscar), aliados a diferentes angulações de câmera e efeitos especiais. Todos estes recursos, próprios da linguagem cinematográfica, indicam que a adaptação ocorreu transpondo os recursos literários em riqueza audiovisual para que, na nova obra criada, fosse observada a mesma qualidade estética e técnica presenciada na obra referência.

O roteiro, composição, direção e finalização da obra realizaram a contento a representação dos temas relacionados à diáspora e memória do povo judeu, ao recriarem, em som e imagem, fatos historicamente perpetuados. Desta feita, a narrativa fílmica constitui instrumental de perpetuação da memória universal da *Shoah*, de modo a fazer conhecer uma difícil, mas importante parte histórica da humanidade e contribuindo para que esta memória jamais seja esquecida.



Observa-se, também, que apesar de passagens literárias relativas especificamente ao enredo do personagem Max Vandenburg não terem constituído a trama da adaptação cinematográfica, o motivo provavelmente se deu por razões de direcionamentos necessários para contar a história de Liesel, a menina que roubava livros, elemento título da obra literária. Ainda que passagens da vida de Max não tenham sido observadas e até mesmo trechos relativos à diáspora judaica tenham sido menos exploradas na adaptação audiovisual, ressalta-se que, nos momentos em que a história se propõe a contar os eventos da vida do personagem judeu, estes, por sua vez, são narrados de modo adequado àquilo que se refere à carga histórica do personagem. Os fatos não são deturpados e nem mesmo demasiadamente suavizados.

Por fim, mas não menos importante, destacamos o modo poético como a história é narrada na perspectiva literária e que, usando dos recursos cinematográficos citados, é também transposta na adaptação fílmica. Além da densidade dos personagens Liesel e Max e suas histórias, a narração feita pela personagem Morte oferece, às duas obras analisadas, uma visão diferente da progressão da história, com pitadas de ironia, sarcasmo e muita reflexão, todas concebidas em páginas da literatura, mas que, também, germinam nos olhos e ouvidos de quem assiste ao filme. A reflexão final feita pela Morte, sobre os humanos a assombrar, é sentida profundamente em quem lê e, então, repassada com tal força a quem assiste. Observar a improvável união entre um judeu e uma garota alemã e, então, assistir aos desdobramentos que os fios do destino lhes impõem é, em uma perspectiva crítica aos temas contemplados, observar o assombro humano, a sua maior perversão. As obras, logo, são mais que apenas um deleite aos olhos. Temos textualmente e também em coloridas imagens e diversidade sonora um assombro à alma.

Muito ainda poderia ser dito sobre a história da menina que roubava livros, de seu amigo judeu, dos pais adotivos dela. O objeto livro, por exemplo, que exerce um fascínio descabido em Liesel a ponto de ser por ela recorrentemente furtado, é de suma importância, mas não constituiu escopo de análise do presente texto, merecendo, no entanto, páginas e páginas de atenção e exame de pesquisadores outros, capazes de se encantar pelo que nos dizem esse livro e essa narrativa fílmica. As páginas e a tela sobre um jovem judeu e uma menina leitora obrigados a se deslocarem, o encontro dos dois nesse deslocamento e o modo como a Morte se

enamorado dessa criança ainda têm muito a nos contar... Indubitavelmente, todos eles, em especial Liesel, continuarão roubando a cena!

## REFERÊNCIAS

A MENINA que roubava livros. Direção de Brian Percival. Produção de Karen Rosenfelt, Ken Blancato. Roteiro: Michael Petroni. Música: John Williams. [s.l.]: Fox 2000 Pictures, 2013. (135 min.), son., color.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRENNER, Michael. *Breve história dos judeus*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2003.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução de Nilson Moulin Louzada. 3. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

PAES, Maria Helena Rodrigues. Cinema e espaço pedagógico: Narrativas fílmicas "ensinando" sobre diferença. In: PAES, Maria Helena Rodrigues; SILVEIRA, Rosa Maria Hessel (Org.). *Contribuições para o trabalho e formação docente: temas contemporâneos e sala de aula*. Curitiba: CRV, 2013. p. 47-64.

SCLIAR, Moacyr; SOUSA, Márcio. *Entre Moisés e Macunaíma: os judeus que descobriram o Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

SCLIAR, Moacyr. *Navio das cores*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009. (Série Arte para Criança).

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

UNITED States Holocaust Memorial Museum. *A "noite dos cristais"*. Disponível em: <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/the-night-of-broken-glass>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo, 2013. p. 61-89.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 6. ed. São Paulo: Paz e terra, 2014.

ZUSAK, Markus. *A menina que roubava livros*. 3. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011. Tradução de Vera Ribeiro.

*Recebido em 15/02/2019.  
Aprovado em 16/03/2019.*